

## ELECTRA EM AUSCHWITZ: ENSAIO SOBRE A MEMÓRIA AFETIVA DO HERÓI TRÁGICO<sup>1</sup>

FLÁVIO RIBEIRO DE OLIVEIRA  
Instituto de Estudos da Linguagem  
Universidade Estadual de Campinas

*Resumo:* Neste artigo examino o modo como funciona a memória afetiva – particularmente a memória da dor – do herói trágico grego e qual é a atitude do homem moderno com relação à marcha inevitável do esquecimento.

*Palavras chave:* Tragédia Grega, Electra, Ajax, Memória, Shoah

### I

Costuma-se dizer que os pintores flamengos do século XV observavam o mundo como se dispusessem, ao mesmo tempo, de um microscópio e de um telescópio. Em seus quadros são reproduzidos, com minúcia e precisão, detalhes sutis tanto de objetos mínimos que se encontram em primeiro plano, como de paisagens muito distantes. O pintor observa e registra tudo; seu olhar fixa o grande e o pequeno, o próximo e o longínquo. Revelam-se com nitidez ao observador tanto a decoração de delicada taça de cristal sobre uma mesa, como detalhes arquitetônicos de cidades próximas da linha do horizonte. Compare-se, por exemplo, um Van Eyck com as obras dos pintores europeus dos séculos XIII e XIV: influenciados pela arte bizantina, estes normalmente registram apenas aquilo que é essencial do ponto de vista de determinado programa religioso e ideológico – por exemplo, a imagem de um santo com seus atributos – e recobrem todo o fundo com tinta dourada.

Esse totalitarismo dos sentidos que pretendem apreender tudo é manifestação de uma característica importante do homem moderno: ele tem o propósito de

---

<sup>1</sup> Este texto retoma e amplia dois trabalhos apresentados oralmente em 2007 no *Seminário Antigos e Modernos* (USP) e em 2008 nos *Séminaires Travaux en Cours* do Centre Léon Robin (Sorbonne/ENS). Conserva as marcas de oralidade e – como o subtítulo deixa claro – de ensaio: não é um *paper* acadêmico fechado, mas uma busca aberta, com tudo aquilo que há de tentativa e de tateamento no gênero ensaístico.

observar e registrar a realidade em todos os seus aspectos, sem deixar escapar nada. Sua ambição é ter todo o universo sob sua observação e sob seu controle<sup>2</sup>.

Uma memória que correspondesse àquele olhar que tudo vê e tudo registra – ao olhar do pintor de Flandres do século XV – seria a memória de Funes<sup>3</sup>. Funes via o mundo como se tivesse o telescópio e o microscópio dos pintores flamengos: via absolutamente tudo, cada plantinha, cada folha de cada planta, cada nervura de cada folha – e, mais ainda, sua memória fixava exatamente, para sempre, de modo indelével, tudo o que via. E não só o que via: também fixava concomitantemente todas as sensações acústicas, tácteis, gustativas, olfativas que experimentava. E ainda – eis o que me interessa sobretudo – todas as emoções, dores, pensamentos que acompanhavam tais sensações. A memória de Funes fixava tudo – fatos e sentimentos – para sempre, com a mesma intensidade: sua memória não arrefecia, não desbotava como a memória dos homens comuns, que com o tempo vai se apagando.

Partindo do paradigma da memória de Funes, eu gostaria de refletir sobre nossa memória. Mas não sobre a memória histórica: interessa-me, aqui, a *memória afetiva* – em particular, a memória da dor. Pretendo analisar a idéia da memória afetiva do herói trágico grego e, em seguida, comparar as atitudes do homem antigo e do homem moderno com relação à memória da dor (interessa-me, nesse segundo momento, o homem comum, não o herói). Parece-me que o homem moderno exige de sua memória afetiva a mesma exatidão, a mesma precisão, a mesma indestrutibilidade que se exigia daqueles pintores que não deixavam escapar nada: exige-se uma memória de Funes.

Para tentarmos compreender a natureza da memória do herói trágico no drama grego, principio discutindo alguns aspectos de duas tragédias de Sófocles.

## II

Poderíamos afirmar (se me for permitida uma expressão mais livre) que o herói de tragédia grega é um homem complicado – ou uma mulher complicada. O herói trágico não tem uma vida simples, regida pelo mesmo bom senso que rege as vidas das pessoas comuns. Ele costuma ir a extremos. É como se o herói trágico fosse

---

<sup>2</sup> É o ideal cartesiano dos homens como “maîtres et possesseurs de la Nature” (Descartes, 1948, cap. VI, p. 116. A primeira edição do *Discours de la méthode* é de 1637).

<sup>3</sup> Borges, 1996. O conto “Funes el memorioso” foi publicado originalmente em *Ficciones*, em 1944.

grande demais para a comunidade: ele não cabe; ele se revela um inadaptado naquela estrutura social; seu destino individual normalmente o conduz a um desastre.

Aristóteles comentou (*Poética*, 1453a) que o herói trágico é aquele que ou sofre coisas terríveis ou faz coisas terríveis<sup>4</sup>. O herói está no âmbito do terrível, no âmbito daquilo que apavora.

Essa enormidade do herói trágico, essa desmedida, o fato de não caber nos limites da vida normal, ordinária, dos homens comuns – essa situação excessiva do herói corresponde a um conceito fundamental do pensamento moral e religioso grego: o conceito de *húbris*. Desejar mais do que aquilo que cabe a um mortal é *húbris*, é uma transgressão violenta dos limites impostos aos homens pela ordem divina do universo.

Nas tragédias, normalmente é explícito o contraste entre o herói que ultrapassa os limites da moderação, do bom-senso, do comedimento, e o homem comum que busca um ponto de equilíbrio, que procura sempre o compromisso, o acordo – enfim, que transige: basta compararmos as atitudes do herói trágico com as do Coro ou, em algumas tragédias, com as de certas personagens secundárias como Ismene, na *Antígona*, ou Crisótemis, na *Electra*.

Da perspectiva da ordem social, o herói trágico tem uma disfunção: ele perturba essa ordem; ele perturba o bom funcionamento de sua engrenagem. Notem que aqui não faço juízo de valor: reconheço que em muitos casos a ordem é viciosa, a engrenagem é perversa, e o elemento perturbador pode ser benéfico do ponto de vista moral.

Bernard Knox notou que a principal característica do herói sofocleano é sua insistência em se manter firme em sua posição, sua insistência em não ceder, mesmo sob a pressão de todos que o cercam<sup>5</sup>. Ajax, herói da tragédia homônima de Sófocles, é um exemplo perfeito desse tipo de herói inflexível, que jamais cede. Os antecedentes da ação dramática são os seguintes: os aqueus fazem há muitos anos o cerco de Tróia sem conseguir tomar a cidade. Aquiles, o mais valente dentre os gregos, é morto. Os chefes gregos decidem dar as armas de Aquiles como prêmio ao guerreiro mais valoroso depois dele. Havia certo consenso de que, depois de Aquiles, Ajax era o mais valente. Contudo Ulisses – homem político, astuto, bem-falante – convence os chefes a darem a ele, Ulisses, as armas de Aquiles. Ajax entende tal gesto como uma ofensa gravíssima e passa a considerar Ulisses e os chefes

---

<sup>4</sup> ἔ παθεῖν deinὰ ἔ ποιῆσαι.

<sup>5</sup> Knox, 1964, *passim*.

(especialmente Agamêmnon e seu irmão Menelau) seus inimigos viscerais. Decide se vingar deles: parte sorrateiramente, à noite, para matá-los. Atena o enlouquece; ele tortura e mata alguns animais dos rebanhos pensando que matava seus desafetos. A tragédia de Sófocles começa nesse ponto.

Quando Ájax se recupera do acesso de loucura, fica frustrado e amargurado pelo insucesso de sua vingança contra os Atridas e Ulisses. Sua mulher e o Coro (composto de homens de Salamina comandados por Ájax) tentam persuadi-lo a esquecer a ofensa e buscar algum tipo de conciliação com seus inimigos. Como é próprio de Ájax (e próprio do herói sofocleano em geral), ele não esquecerá a ofensa e não aceitará nenhuma espécie de compromisso. Contudo, em certo momento Ájax pronuncia, diante de Tecmessa e do Coro, um discurso crucial (versos 646 sqq.). Nesse discurso, chamado pelos estudiosos de *Trugrede*, ele mente: engana Tecmessa e o Coro e afirma que vai esquecer a ofensa, que vai ceder, que vai aceitar o compromisso. O motivo pelo qual Ájax mente não é evidente; este é um problema exegético difícilíssimo que tem ocupado comentadores há décadas. Não é pertinente, aqui, tratarmos dele; a questão que nos interessa é outra. O fato é que Ájax mente e diz exatamente aquilo que Tecmessa e o Coro desejavam ouvir: são palavras que representam o ponto de vista do homem comum, moderado, sensato.

Ájax inicia a *Trugrede* anunciando que a passagem do tempo revela tudo o que estava oculto e esconde o que estava evidente: *hápant' ho makròs kanaríthmetos khrónos / phúei t'ádeia kai phanénta kríptetai* (versos 646-647: “Todo o invisível o longo e incontável tempo revela e, uma vez aparente, o oculta”<sup>6</sup>). Afirma, em seguida, que tudo pode se deter: mesmo o terrível juramento, mesmo a vontade firme (verso 649). Ele mesmo, que teimava tanto, abrandou seu discurso. Vai ceder aos deuses, vai aprender a venerar os Atridas: eles são os chefes. Na natureza, tudo se alterna: o inverno se retira diante do verão, a noite dá lugar ao dia, o sono cede seu posto à vigília. Também ele aprenderá a ser sensato (*sophronéin*, verso 677), pois o amigo de hoje pode se tornar inimigo amanhã, e o inimigo, amigo (versos 678-682). O Coro e Tecmessa entendem que Ájax vai esquecer a ofensa dos Atridas e se reconciliar com eles.

Aqui, é necessário precisar um ponto: no que diz respeito a nossa investigação, o que está em discussão não é a possibilidade de Ájax esquecer objetivamente o fato, não é a perda da memória histórica da ofensa que lhe impingiram os Atridas. O que nos interessa é sua memória afetiva: perguntamo-nos se *ho makròs kanarí-*

<sup>6</sup> Tradução minha: cf. Sófocles, 2008, pág. 103.

*thmētos khrónos* – o longo e incontável tempo – é capaz de retirar a carga afetiva associada ao fato concreto.

Generalizando a questão, verificamos que, no que diz respeito aos homens comuns, a passagem do tempo pode, pouco a pouco, desvanecer os sentimentos ligados a tudo aquilo que acontece conosco ao longo de nossas vidas, até seu desaparecimento total. É esse esquecimento afetivo que permite que sigamos vivendo mesmo depois de uma perda dolorosa, mesmo depois de uma humilhação, de uma derrota, de uma frustração. O homem antigo – não o herói trágico, mas o homem comum, cuja sabedoria é expressa exemplarmente pelos coros trágicos – compreendia que esse processo é natural e permite que nossas vidas continuem mesmo após golpes pungentes. Quando morre um parente querido, por exemplo, o passar do tempo retira gradativamente o peso, a gravidade afetiva do evento. O escoar do tempo abranda pouco a pouco a dor, até que não reste mais dor, mas só uma memória ritualizada da dor, que se manifesta, por exemplo, em rituais periódicos de homenagem aos mortos.

Retornando ao caso específico de *Ájax*, verifica-se que ele mentiu: ele não esquecera jamais; ele nunca deixará que o tempo abrande seu ódio. Ele se mata.

Vejam que a condição do herói trágico é a condição do homem que *não pode esquecer*. Se ele esquecesse, não haveria tragédia: haveria acordo, compromisso, conciliação. Na comunidade, o elemento perturbador é justamente a memória do herói que se recusa a esquecer, que recusa aquele esquecimento afetivo básico, natural, necessário para que sigamos vivendo em meio às aflições da vida. Na perspectiva do homem grego – do homem comum – o normal seria aceitarmos todos esse gradual esquecimento afetivo. O conflito trágico surge da recusa do herói em aceitar o esquecimento que, entre as pessoas comuns, seria natural.

Uma breve análise dos modos como opera a memória afetiva na *Electra* de Sófocles esclarecerá melhor a questão. Eis os antecedentes da peça: Agamêmnon, rei de Argos, pai de *Electra*, *Crisótemis* e *Orestes*, passa dez anos longe de casa, na guerra que opôs gregos e troianos. Durante sua ausência, *Clitemnestra*, sua mulher, se tornara amante de *Egisto*. Quando retorna vitorioso, Agamêmnon é assassinado à traição pela esposa e pelo amante dela. Estes assumem o trono. O pequeno *Orestes* é levado a outra cidade por amigos que temem que os novos reis o matem; *Electra* e *Crisótemis* continuam a viver no palácio com os assassinos de seu pai. O povo de Argos não aprova o assassinato de Agamêmnon, mas se conforma. É neste ponto que começa a tragédia de Sófocles. Passaram-se anos desde o assassinato de Agamêmnon, e *Electra não esquece*. O passar do tempo não fez com

que sua dor se abrandasse: ela afirma que, enquanto vir a luz do dia, jamais cessará seus gemidos e lamentações<sup>7</sup>. O Coro, formado por mulheres argivas, pergunta-lhe: por que gemer assim sem parar? Gemidos e preces não trarão de volta o morto. Todos vamos morrer; você não é a única pessoa que sofreu um grande sofrimento (versos 137-139).

Segundo o Coro, o luto de Electra é *apò tôn metríon* (v. 140), vai além da medida. Diante dessa dor, Electra tem uma reação excessiva, ao contrário de sua irmã Crisótemis. Electra afirma sua teimosia, sua obstinação em não esquecer: é um tolo quem esquece (*epiláthetai*, v. 146) um pai que foi morto de modo tão lamentável.

Electra é explícita: ela não esquece, ela não quer esquecer. E tal não-esquecimento não se aplica apenas à recordação dos fatos em sua objetividade fenomênica: é também afetivo; Electra continua seu luto, continua a gemer e chorar incessantemente mesmo muitos anos depois da morte do pai.

Notem que o Coro se lembra do fato e tem consciência do crime político e religioso que esse assassinato representa. Contudo, o Coro não mais chora pelo rei morto. Para o Coro, a vida segue seu curso: afetivamente, ele esqueceu – do mesmo modo que Crisótemis, irmã de Electra, esqueceu. Como nós, homens comuns, esquecemos: a dor vai diminuindo, nós nos conformamos e a vida segue...

A tragédia de Electra é que ela não pode esquecer – aliás, se ela e Orestes esquecessem, não haveria tragédia: nada mais perturbaria a corte de Egisto e Clitemnestra. O elemento perturbador da ordem é o herói que não pode esquecer, que se recusa a esquecer. É importante notarmos que o herói trágico deseja não esquecer e *consegue* não esquecer: ele é bem-sucedido na conservação da memória afetiva. O contraste com a atitude obstinada de Electra é representado exemplarmente por sua irmã, Crisótemis: ela, com o tempo, esqueceu a dor e aprendeu a levar sua vida dentro da normalidade possível. Crisótemis diz a Electra (versos 328 sqq.): nem com o passar de um longo tempo (*en khrónōi makrōi*) você consente em aprender. O longo tempo não bastou para provocar em Electra o abrandamento da dor, o esquecimento afetivo. Crisótemis, nessa passagem, usa a expressão *en khrónōi makrōi*. Ajax, no *Ájax*, usa a mesma expressão (*makrós [...] khrónos*, verso 646) para se referir a esse longo curso de tempo que normalmente traz o esquecimento.

<sup>7</sup> Electra insiste sobre esse ponto: versos 103 sqq. (*all'ou mèn dè / léxo thrénon stugerôn te gón,* / *ést'ân pampheggéis ástron/ rhipás, leússō dè tód' êmar*), 131 sqq. (*oúd'ethélo prolipéin tóde, / mē ou tôn emôn stenákheim patér' áthlion*).

O Coro e Crisótemis amavam Agamêmnon, têm simpatia pela causa de Electra e não aprovam o crime de Clitemnestra e Egisto. Mas dizem a Electra: não é sensato chorar e se lamentar a vida inteira. É preciso deixar que o tempo traga o esquecimento, que o tempo esvazie a dor e que a vida continue.

A solução cultural proposta pelo Coro e por Crisótemis é a ritualização da lembrança do morto, esvaziada de sua carga emocional, de seu peso afetivo: nós devemos homenagear periódica e ritualmente nossos mortos, mas não devemos passar nossas vidas inteiras sentindo a mesma dor intensa que havíamos sentido no momento de sua morte: essa dor deve ser esquecida. Do ponto de vista de Crisótemis e do Coro, o esquecimento afetivo é socialmente indispensável: sem ele, nenhum de nós conseguiria levar a vida adiante, em seu grupo social, depois de uma grande perda. Não há, nessa constatação, juízo de valor: mas é assim que um ateniense comum do século V a.C. entenderia a relação dos homens com suas memórias afetivas: elas são transitórias; elas esmaecem pouco a pouco e devemos aceitar esse fato<sup>8</sup>.

Nós todos esquecemos. O problema do herói trágico é que ele não esquece. Ele é consciente do não-esquecimento e insiste em não esquecer: não esquecer é um ato de sua vontade.

### III

Passarei agora a refletir sobre a atitude do homem moderno com relação ao esquecimento afetivo. Meu pretexto será o drama *O pequeno Eyolf* (publicado originalmente em 1894), de Ibsen. Mas seria útil, antes de passar à peça de Ibsen, considerar brevemente de que modo a questão da memória aparece no *Hamlet* de Shakespeare<sup>9</sup>.

Hamlet censura, em sua mãe, o fato de que o rei morreu há menos de dois meses e ela já o esqueceu, já se casou com Cláudio (“But two months dead – nay, not so much, not two”. *Hamlet*, I, 2, 40; “Within a month,/ ere yet the salt of most unrighteous tears/ had left the flushing in her galled eyes,/ she married – O most

---

<sup>8</sup> Não apresento essa constatação como um sistema que dê conta de todos os casos individuais: vejo aqui uma atitude cultural *geral*.

<sup>9</sup> A definição do *corpus* não é, naturalmente, arbitrária. Interessam-me o *Ájax*, a *Electra*, o *Hamlet* e o *Pequeno Eyolf* porque são peças paradigmáticas no que diz respeito a diferentes atitudes do homem com relação à consciência de que, com o passar do tempo, a memória afetiva se esvai.

wicked speed!” I, 2, 153-156)<sup>10</sup>. Hamlet, como a Electra de Sófocles, não quer esquecer sua dor e censura aqueles que esquecem, aqueles que se conformam: censura sua mãe como Electra censurava Crisótemis. Contudo, na tragédia de Shakespeare – ao contrário da tragédia de Sófocles – a firmeza do herói trágico é problematizada. Hamlet não quer esquecer, mas o esquecimento se insinua: o herói hesita, tem dificuldades para se manter firme em seu propósito de não esquecer.

Hamlet se aflige porque tem consciência de quão difícil é não esquecer, quão difícil é conter o fluxo natural de nossas afecções, no qual as grandes dores se vão diluindo, se vão esquecendo.

Para Electra, esse não-esquecer não era um problema: ela decidiu não esquecer e conseguiu não esquecer. Hamlet decide não esquecer e percebe como é difícil não esquecer.

Depois da representação teatral dentro da peça, quando Cláudio se trai e deixa evidente sua culpa (III, 2, 134-264), Hamlet teve a oportunidade de matá-lo e não o fez. O fantasma de seu pai precisa aparecer outra vez para advertir Hamlet, para pedir que não esqueça: “esta visita é só para aguçar teu quase embotado espírito” (“Do not forget! this visitation/ is but to whet thy almost blunted purpose”; (III, 4, 110-111)). Essas são as primeiras palavras que dirige ao filho nesta segunda aparição. Hamlet não quer esquecer, mas o esquecimento vem; a cada dia a memória vai se apagando, o espírito se embota... É o fantasma do pai que deve voltar a aparecer para reacender a memória que se apagava<sup>11</sup>.

Em *O pequeno Eyolf*, o problema torna-se crítico. Alfred Allmers e sua mulher, Rita, vivem em uma propriedade à beira de um fiorde. Eles têm um filho de nove anos, Eyolf. O menino sofrera um acidente quando era bebê, por descuido dos pais, e agora precisa usar muletas. Alfred se sente culpado e decide abandonar seu trabalho e seus projetos pessoais para se dedicar apenas ao filho. Decide pensar só no filho; viver só para o filho; não se esquecer dele por um instante sequer. O desafio de Allmers é assumir plenamente o controle dessa memória afetiva que naturalmente começa a fraquejar com o tempo, que deixa o esquecimento se insinuar pouco a pouco.

<sup>10</sup> Cf. Hammersmith, 1978, p. 597: “The problem of time is a direct function of memory”. A problematização da relação entre tempo e memória se manifesta “in Hamlet’s incessant queries about ‘how long’ a man may be dead before he may properly be forgot. Two weeks? Two months? Two years? Does the question ‘how long?’ make sense?”

<sup>11</sup> Cf. Hammersmith, 1978, p. 598: “The Ghost of Hamlet’s father is a dramatized memory”.



Pois bem, certo dia Eyolf vai nadar no fiorde e morre afogado. Seu pai se desespera, dilacerado por uma dor insuportável; corre para um bosque próximo e fica ali, sozinho, pensando no filho e na dor atroz que sua perda lhe causava. Passa ali algumas horas, imerso em seu sofrimento devastador. E temos aqui aquele que é, a meu ver, o ponto crucial deste drama – uma passagem paradigmática da relação do homem moderno com a memória afetiva: ali, sozinho, atormentado pela dor da perda do filho amado, no dia mesmo da morte do filho, Alfred Allmers se flagra pensando o que haveria esta noite para o jantar. Allmers queria dedicar todo o seu pensamento à lembrança do filho, queria ser tomado integralmente pela dor pela morte de Eyolf – mas, sem que ele possa evitá-lo, esse pensamento mesquinho penetra em seu espírito. É a vida normal, ordinária, com suas preocupações comecinhas, que insiste em seguir seu curso; no dia mesmo da morte do filho, Allmers já começa a esquecer-lo; seu pensamento foge a seu controle e já começa a se ocupar de outras coisas – de coisas triviais, corriqueiras. Alfred Allmers queria que seu luto durasse para sempre, que aquela dor durasse para sempre (como o luto de Electra, como a dor de Electra), mas o esquecimento vem, a dor passa... Allmers, ao se flagrar pensando no que teriam para o jantar, percebe que nossa memória afetiva está fora de nosso controle, percebe que é natural que ela se vá apagando pouco a pouco, que vá esmaecendo, que a dor da perda vá ficando cada vez mais fraca: todo luto é finito.

A consciência dessa memória que desbota angustia Allmers.

Electra e Ájax eram perturbados porque não podiam esquecer, quando o normal é que todos nós, mais cedo ou mais tarde, esqueçamos. Allmers é perturbado porque, como todos nós, esquece. Ele não quer esquecer, mas esquece e a consciência desse esquecimento lhe provoca uma sensação que era estranha a um grego da antigüidade: a culpa. Dodds mostrou-nos claramente que a civilização grega era uma civilização da vergonha, e não da culpa<sup>12</sup>.

O homem moderno sente desconforto ao perceber a debilidade, a fragilidade de suas lembranças. A memória de Funes – aquela memória que fixa de modo indelével, para sempre, tudo, absolutamente tudo o que experimentamos – não é a nossa memória real. Nossa memória afetiva é fraca; por mais intensas que sejam as emoções que um evento suscita em nós, nossa memória não as conserva íntegras: com o tempo, elas desbotam, elas enfraquecem.

---

<sup>12</sup> Cf. Dodds, 1951, cap. II, p. 28-63.

Allmers sente um profundo desconforto quando se torna consciente da debilidade e da efemeridade de sua memória afetiva. Mas, em seu caso, o problema não é que ele precisasse ou desejasse ter uma memória de Funes. Seria tolerável algum desbotamento da memória, um enxugamento de nossas recordações no que diz respeito a detalhes supérfluos, se nossa memória ao menos preservasse, intacto, o essencial (no caso de Allmers, o essencial seria a dor pela morte de seu filho, em toda sua intensidade). O problema é que parece que nossa memória perde *justamente o essencial*: todo homem pode se recordar para sempre de algumas circunstâncias ou de alguns dados objetivos relacionados com uma dor atroz que ele um dia experimentou, mas a dor mesma vai diminuir pouco a pouco. Allmers talvez se lembre, décadas depois, de que jantou salmão naquela noite. Mas a dor que sentiu quando soube da morte do filho nunca mais será sentida com a mesma intensidade. Seria aceitável perder os detalhes, se ao menos pudéssemos conservar o essencial. Mas nossa memória perde justamente o essencial. Para o grego antigo – para o homem comum, para o homem do Coro – era normal que a dor diminuísse com o passar do tempo; era normal deixarmos de sofrer intensamente pela morte da pessoa amada.

Contudo, um desconforto individual (como o de Allmers), provocado por esse processo pelo qual gradativamente esquecemos nossas dores intensas, pode se tornar moralmente *insuportável* quando defrontamos o horror que não pode ser esquecido. Pensemos na *Shoah*, no século XX. Estou entre aqueles (como Hanna Arendt) que consideram o Holocausto um evento de um horror sem precedentes na história da humanidade: é o horror que não pode ser esquecido em hipótese alguma. Hanna Arendt tem razão, quando diz sobre o tema: “the holes of oblivion do not exist [...] there are simply too many people in the world to make oblivion possible. One man will always be left alive to tell the story”<sup>13</sup>. Sim, sempre sobra um homem para contar a história: aqueles fatos não serão esquecidos. Do mesmo modo que a morte de Agamêmnon não foi esquecida pelos argivos. Mas, diante do horror sem precedentes daqueles fatos, nós exigimos de nós mesmos que nos lembremos deles como Electra se lembrava de Agamêmnon, exigimos de nós uma memória de Funes, exigimos que nossa dor não se abrande. Já se disse que, depois de Auschwitz, a poesia não mais seria possível<sup>14</sup>. No entanto, continuamos a fazer

<sup>13</sup> Arendt, 2006, p. 232-233. A primeira edição do livro é de 1963.

<sup>14</sup> A afirmação – muito repetida desde então – é atribuída a Adorno. Não foi exatamente isso o que Adorno disse e seu propósito não era banir toda a poesia pós-Auschwitz. A questão de que tratava era mais complexa: Adorno preocupava-se com a crítica da cultura – a barbaridade está em persistir, depois de Auschwitz, em produzir obras dessa mesma cultura

poesia, continuamos a rir, continuamos escrever comédias. A dor pelas atrocidades de Auschwitz vai se apagando, a vida retoma seu curso ordinário e fica apenas a memória histórica, ficam os registros nos livros, nos arquivos, nos museus; fica aquela memória ritualizada, que todos os anos presta homenagens às vítimas, enche de flores altares e monumentos... Ouvimos alguns discursos, fazemos algumas orações e voltamos para casa, pensando no que haverá para o jantar.

É, afinal, moralmente aceitável que esqueçamos a dor de Auschwitz? Alain Resnais, em *Nuit et bruillard* – um documentário perturbador, dilacerante sobre os campos de extermínio nazistas, produzido em 1955 – revela sua angústia pelo fato de que, apenas alguns anos depois de Auschwitz, nós já tenhamos esquecido, já tenhamos retomado nossas vidas normais. Anos depois, Resnais declarou<sup>15</sup> que sua idéia fundamental foi *não* fazer um filme do tipo “monumento para os mortos”, não fazer um filme que afirmasse “nunca mais isso! Não, isso não voltará! Aconteceu porque eram alemães malvados, mas agora que Hitler foi abatido, acabou, nunca mais vai acontecer!” Resnais quis nos dizer: vejam, aconteceu ontem e já estamos esquecendo.

O passar do tempo é implacável com nossa memória afetiva.

Em *Hiroshima mon amour* (filme em que Resnais trata da memória da bomba de Hiroshima – aqui, de maneira ficcional, mas mais ou menos sob a mesma perspectiva teórica que aquela adotada em *Nuit et bruillard*), encontramos a seguinte passagem<sup>16</sup>:

---

tradicional que produziu Auschwitz. Nesse sentido, escrever um poema depois de Auschwitz seria uma coisa bárbara: “nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” (Adorno, 1976, p. 31. O artigo foi escrito em 1949; a primeira edição de *Prismen* é de 1955). Perdoem-me a brevidade: esta não é a ocasião para esmiuçar esse texto complexo e instigante. Mais do que discorrer sobre o sentido exato da crítica de Adorno, interessa-me, aqui, um outro fato cultural, relacionado com a recepção de Adorno fora do meio acadêmico: o fato de que suas palavras se tornaram populares justamente porque foram compreendidas por muitos como uma crítica àqueles que se dedicam a atividades fúteis depois do horror de Auschwitz, uma crítica àqueles que esquecem facilmente a bestialidade do Holocausto; depois de Auschwitz, não é moralmente lícito escrever poesia, fazer comédia, rir... Essa é uma interpretação superficial e inexata do texto de Adorno, mas é a leitura que, embora imprecisa, vem sendo amplamente adotada e repetida por não especialistas.

<sup>15</sup> Em entrevista gravada em 1986 e reproduzida no livreto do DVD *Noite e neblina* (*Nuit et bruillard*), de Alain Resnais (DVDAU-48), p. 14.

<sup>16</sup> Duras, 1986, p. 31-32. O roteiro foi publicado originalmente em 1960. A situação é o encontro de uma francesa e um japonês, em Hiroshima, no verão de 1957.

Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli [...] Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.

Nossa memória da dor não é *inconsolável*: o passar do tempo a consola, nós esquecemos, a dor diminui. Notem bem: também aqui, faço apenas uma constatação. Não faço juízo de valor; não afirmo que seja ruim ou abjeto o fato de que a dor diminua. Sob muitos aspectos, é necessário e é um bem: é o que nos permite continuar a viver e agir no mundo – é o que permite toda nossa ação política, por exemplo.

Aristóteles percebeu que não existe memória sem tempo (*metà khrónou pása mnémē*<sup>17</sup>). Para que haja memória, é necessária a passagem do tempo (pois não existe memória do presente). Contudo, tragicamente, essa mesma passagem do tempo – que é condição necessária da memória – também enfraquece a memória afetiva, diminui a intensidade de nossas recordações e nos impõe inelutável esquecimento: é o *makròs khrónos* a que Ajax e Crisótemis fazem alusão e que traz consigo oblvio e acomodação.

A situação do homem contemporâneo é trágica porque, como o Coro das tragédias gregas, como Crisótemis, sabemos que o tempo vai apagando pouco a pouco nossa memória afetiva, vai abrandando nossas dores. Mas, por outro lado, diante do horror que não pode ser esquecido, queremos ter uma memória de herói trágico, uma memória de Electra, que não esquece nunca, que não esquece nada, que conserva sua dor intacta, inconsolável, para sempre. Sentimo-nos culpados por termos uma memória evanescente. Não quero esquecer – como Alfred Allmers, como a francesa em Hiroshima – mas tenho consciência de que o esquecimento opera em mim, paulatino, silencioso. E não tenho – ao contrário de Hamlet, que tinha o fantasma de seu pai – não tenho seis milhões de fantasmas que de tempos em tempos me apareçam espontaneamente e interrompam o fluxo do esquecimento, dizendo-me: “não se esqueça de nós”.

Para essa situação trágica não existe solução – uma situação trágica é por definição insolúvel – mas todos nós devemos ter uma atitude particular diante da consciência de que, com o tempo, nossa memória afetiva vai se apagando.

<sup>17</sup> *Parva naturalia*, 449b

Podemos reagir como o Coro das tragédias e dizer: “é assim mesmo: o tempo traz esquecimento. Esqueçamos e continuemos nossas vidas. O que teremos para o jantar hoje?”.

Mas podemos, por outro lado, insistir em ser heróis de tragédia grega, mesmo sabendo que é impossível sê-lo – e essa é a tragédia de muitos de nós, homens modernos. Podemos todas as manhãs de nossas vidas evocar seis milhões de fantasmas – sabendo que no fim do dia os teremos esquecido e que no dia seguinte teremos de evocá-los de novo... Contra o tempo que naturalmente abranda a memória, podemos afirmar nossa memória todos os dias como um *ato de vontade* obstinado – um ato trágico.

Primo Levi, um judeu italiano que sobreviveu a Auschwitz, escreveu que após a guerra, entre os sobreviventes do campo de extermínio, havia duas atitudes básicas<sup>18</sup>: havia aqueles para quem a recordação de Auschwitz era um corpo doloroso, infiltrado em suas vidas. Para eles, a experiência de Auschwitz foi sem sentido e a recordação dessa experiência era algo como um infortúnio ou uma doença. Esses homens tentavam esquecer, aceitavam a passagem do tempo que traz o esquecimento – e isso é normal, é humano: essa atitude é legítima; não é condenável (e Primo Levi não condena esses homens). Para outros, contudo, recordar era um dever: estes não querem esquecer e não querem que o mundo esqueça, porque compreenderam que sua experiência, embora atroz, não era desprovida de sentido.

Conservar a memória de herói trágico é um trabalho sisífico, implica um ato firme e obstinado da vontade que deve ser renovado todos os dias – porque vai contra o natural, contra o humano, que é o esquecimento gradativo.

A tragédia de Electra era não esquecer, quando todos esqueciam. A tragédia do herói moderno é decidir não esquecer, quando também ele está fadado a esquecer, como todos esquecemos, todos nós, homens e mulheres do Coro.

#### BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Th. W. "Kulturkritik und Gesellschaft". In: Prismen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976

---

<sup>18</sup> Levi, 1976, p. 232-233. A primeira edição de *Se questo è un uomo* é de 1947.

- ARISTOTE. *Petits traités d'histoire naturelle (Parua naturalia)*. Texte établi et traduit par R. Mugnier. Paris: Les Belles Lettres, 1965
- ARISTOTELIS. *De arte poetica liber. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit R. Kassel*. Oxford: Clarendon Press, 1965
- BORGES, J. L. "Funes el memorioso". In: *Obras completas I. 1923-1949*, p. 485-490. Buenos Aires: Emecé, 1996
- DESCARTES, R. *Discours de la méthode*. Paris: Hachette, 1948
- DODDS, E. R. *The Greeks and the irrational*. Berkeley: & Los Angeles University of California Press, 1951
- DURAS, M. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard (Folio), 1986
- HAMMERSMITH, J. P. "Hamlet and the myth of memory". *ELH*, v. 45, n. 4, 1978
- HARENDT, H. *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*. New York: Penguin Books, 2006
- IBSEN, H. *O pequeno Eyolf*. São Paulo: Editora 34, 1993
- KNOX, B.M.W. *The heroic temper. Studies in Sophoclean tragedy*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1964
- LEVI, P. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1976
- SHAKESPEARE. *Hamlet*. In: *Complete works*, p. 653-690. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- SÓFOCLES. *Aias*. Apresentação e tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008
- SOPHOCLIS. *Fabulae. Recognouerunt breuique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson*. Oxford: Clarendon Press, 1990

**Resumé:** Dans cet article j'examine comment fonctionne la mémoire affective – en particulier, la mémoire de la douleur – du héros tragique grec et quelle est l'attitude de l'homme moderne par rapport à la marche inévitable de l'oubli.

**Mots-Clé:** Tragédie Grecque, Électre, Ajax, Mémoire, Shoah.